

IX.

А. БЕЛЫЙ (1880—1934) — лирик и прозаик

"Где я, где я? По себе я
Возалкал..."

(Вяч. Иванов)

"Сходствует несказанное или страшное, безликое; но человеческие лица различны. Сходны бывают "счастливыцы" ("счастливычки"), осужденные НЕ воплотиться... Воплощенный — всегда несчастливец"... — писал А. Блок¹, имея в виду под "воплощенным" и "несчастливым" прежде всего Блока — поэта, которому в самой полной мере было присуще ощущение себя как индивидуальности, личности, автономного существа с лицом, имеющим по выражению Пушкина "необщее выраженье", и бывшего именно в силу данной ему "воплощенности" "несчастливым" — человеком высоко трагической судьбы, уготованной во все времена и эпохи, как бы различны они ни были, тому, кто способен переживать парадоксальность, антиномичность человеческого существа и человеческого существования.

Белый был "осужденным не воплотиться", т.е. поэтом, который в отличие от Блока никогда воистину не ощущал себя индивидуальностью, личностью, духовно автономным существом; всю жизнь он был, если воспользоваться его собственным определением, "безглагольным" (как в детстве), несмотря на то, что, отдавшись "беспрерывной лекции" в кругу друзей и, "как на велосипеде, катя [...] по жизни на языке терминов, заимствованных у Канта, Гегеля, Соловьева" и многих других философов, поэтов и эстетов, он вскоре прослыл "теоретиком"² и утвердился в этом качестве так прочно, что и до сегодняшнего дня исследователи его твор-

чества не могут отказаться от попыток найти у него стройную систему взглядов - историсофских, философских или эстетических.

Однако, будучи "невоплощенным", Белый отнюдь не был "счастливецem" или "счастливчиком": собственная неавтономность - "безглагольность" или "несказанность" - переживалась какой-то частью его существа как нечто неприемлемое, позорное и - навязанное извне, прежде всего, условиями воспитания и роста в "неблагополучной" семье, сделавшими его на всю жизнь "косноязычным", "немым", "перепуганным". Ведь стремясь соответствовать каким-то уже не ясным самим взрослым (отцу и матери)⁺, но явственно диаметрально разным ожиданиям, ребенок усваивал лишь чужие "жесты", становясь "искусственно сделанным Боренькой" (который "прошелся-таки по жизни "Андрея Белого")³, не обретая собственного лица, а может, быть и теряя его, если исходить из догматических представлений о том, что личностное начало изначально присуще каждому существующему. Как бы то ни было, в эмпирике существования "лица", воплощенности не было, не было духовной автономии, а было "несказанное или страшное, безликое", но при этом была и обостренная потребность преодолеть "несказанность", обрести собственное лицо. "Всю жизнь искал Белый самого себя - свою поэтику, свой стиль, свой язык, свою

⁺ Драматическая ситуация в семье профессора Бугаева была характерна как показатель нарушения на рубеже веков привычных норм во многом формирующего личность ребенка семейного общения, связанного с ощущением непроницаемости практики для личностно-индивидуальных усилий и проблематичности в связи с этим ощущением самого понятия "индивидуальность".

тому, на каждом новом этапе формируя все это заново, ища новую опору и новый образец, жестоко разрушая старое, уже найденное", — справедливо замечает Л. Долгополов⁴. Эта потребность направила Белого к символистам, в своей программе отвергающим эмпирику существования и провозглашающим как единственную подлинную реальность — реальность духовную и мыслительную, возвышающуюся и возвышающую над эмпирикой быта, и как бы внушающим Белому надежду на возможность нравственного и духовного возрождения личности. Усваивающий из учения Вл. Соловьева прежде всего мысль о том, что София — Мудрость Божия — живет в каждом существующем, Белый полагает, что она должна, как метафизическая жажда, активно противостоящая злу, проявлять себя, так же, как она проявляет себя в нем самом, в каждом (независимо от того, является ли человек автономным существом, или же он всего лишь гоголевская "натура", ментальность, которой предопределяется внеположными ей факторами), превращаясь в твердую основу личности. "Пророческий пафос Вл. Соловьева заразил Андрея Белого[.]", — писал известный критик В. Львов-Рогачевский⁵, сделав его на время в теориях отчаянным приверженцем символистской программы и верным соратником и поклонником теоретика русского символизма В. Брюсова, проповедовавшего индивидуализм как единственную нравственно-эстетическую систему, открывающую пути к выявлению и культивированию в самом себе (а для Белого в принципе и в каждом) высшей духовной сущности. Однако, как это было и у последователя философа-идеалиста Вл. Соловьева, Блока, А. Белый уже не мог не считаться с кризисом идеализма, в его случае — с тем, что, как об этом сви-

детельствовал его собственный опыт, стремление к обретению собственного лица, присущее одной стороне его натуры, было отнюдь не универсальным: образно говоря, если "Андрей Белый" страстно и настойчиво искал себя, то "Борис Бугаев" довольствовался чужим, заимствованным, и эта двойственность мешала по эту отождествить себя с Андреем Белым — символистом и аргонавтом, "обменявшим корни на крылья", не возвращая его, однако, однозначно к "Борису Бугаеву", погруженному в быт. Как пронизательно пишет Марина Цветаева "[...]он даже собственным ни Борисом, ни Андреем себя не ощутил, ни с одним из них себя не отождествил, ни в одном из них себя не узнал, так и прокачалея всю жизнь между нареченным Борисом и сотворенным Андреем[...]"⁶ Но именно эта двойственность сделала Белого художником-символистом не только по программе защиты индивидуума от власти практики индивидуальным путем, но и по трагическому ощущению невозможности без нарушения принципа гуманистической универсальности выполнения этой программы.

Если Блок "вышел" из своей первой книги "Стихи о Прекрасной Даме", то Андрей Белый, и лирик, и прозаик, "вышел" из своих Симфоний. Для Белого, с его вечными колебаниями и метаниями, порожденными сознанием невозможности идентифицировать себя с каким-либо из своих "не-я", показателен уже сам новаторский жанр — "симфония": произведение словесного искусства, построенное по принципу музыкально-симфонического контрапункта, занимающее пограничное положение между прозой и лирикой. "Симфонии Белого предложили отличный от техники ассоциативного сцепления (импрессионистическая проза) и от техники произволь-

ной стыковки различных по теме и стилю сегментов в свободном монтаже принцип сочетания подчеркнуто разрозненных сегментов - ситуаций", - пишет Лена Силард⁷, указывая, что архитектоника симфоний строится на внутреннем противопоставлении крайней рассыпанности фабулы и глубинной связанности фрагментарных сегментов с помощью лейтмотивов, - принцип, наглядно проявивший себя в первой опубликованной Белым книге, в ставшей его литературным дебютом второй "Драматической" симфонии, более всех других ранних произведений Белого предвещающий его лучший роман "Петербург". Обращение к жанру музыкальному, причем контрапунктному, было продиктовано и надеждой на возможность для его героя выйти из сферы быта в сферу бытия (музыкальность, ритмизация, сообщают его пророческим идеям видимость разрешения, хотя семантически они не содержат его), и ощущением тщетности этих надежд, ведь видимость остается лишь видимостью (внешняя разрозненность сегментов-ситуаций подчеркнута, акцентирована, заострена). Музыкальность была призвана выразить общее для символизма в его младшем поколении мистическое переживание соприкосновения с Вечностью, с цельной сферой бытия - этот для Белого желанный, но недоступный опыт; явная же гротескно-сатирическая окрашенность разоблачала погруженность в сферу быта, в эту "реальность", которая поэтом не принимается. Быт во второй драматической симфонии встает во всей бессмысленности и неизменности заведенного порядка. Алогичные сопоставления жизни человеческой, "умной", и жизни животной, "глупой" ("В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощенному дворику") вскрывают механистическую, "инстинктивную" бездуховность

формализованной и обюрокраченной системы государственного управления и – шире – мира человеческих отношений в целом. Рассыпанность фабулы исмволизирует рассыпанность бездуховной жизни на отдельные, связанные друг с другом лишь своей общей бессмысленностью, эпизоды, фрагменты, куски, которые монтируются поэтом в некий коллаж, в определенную "картину мира", внушающую и герою, и самому художнику испуг своей уродливостью и жестокостью, абсурдностью, и желание "найти что-нибудь или умереть" (слова А. Блока). Но что же может найти "перепуганный" неавтономный герой, сам обезличенный этим миром? Очевидно, что при попытках найти т.наз. "решения", все они будут не его, а чужими решениями, неким повторением пройденного. Такими являются апокалиптические размышления (или, вернее, исчисления) "золотобородого пророка" Сергея Мусатова и его же мечты "[...] соединить западный остов с восточной кровью [...] облечь плотью этот остов", пародирующие как уже не действенные, отжитые, идеи Вл. Соловьева.

Сергей Мусатов – не "лев из колена Иудина", он "из породы" безобидных котов, по привычке орущих "на Москве, на крышах", да и сам "лев", усердно рыкающий в пустыне, скорее – чиновник, бессмысленно исполняющий возложенное на него кем-то привычное "дело". Таким "львом" на государственной службе" является антагонист Мусатова, некий Петруша, обитатель "казенного заведения" – не то сумасшедшего дома, чеховской палаты № 6, не то inferнальной свидригайловской конторы-"вечности", закопченной бани с пауками по углам. Угрозы Петруши, этого "худого кривляки с нависшими черными бровями, грозным взглядом и

всклоченной шевелюрой"⁸, - это "чужие" бесплодные обличения и протесты гаршиновско-чеховского героя Громова, а его сообщение о том, что "тайн нет", что за стеной "такая же комната, с такими же обоями, как во всяком казенном заведении, с таким же чудачком, который, бия кулаком в стену, воображает, что за стеной есть что-то иное [...] "⁹ - это "чужой" бесплодный цинизм и нигилизм персонажей Достоевского - Свидригайлова и Чорта, явившегося Ивану Карамазову. Что же касается художника, самого создателя Симфонии, то он в качестве "решения" предлагает музыкальность, ведь несмотря на явно иронический, пародийно-сниженный, гротескный стиль изображения и апокалиптические исчисления, и пустое мечтательство, и подстерегающее героя сумасшествие "подаются" Белым в музыкальном ключе, так как ему важно передать обусловленность его ментальности чистыми (не практическими или прагматическими) намерениями и устремлениями, его связь с духовной сферой, с бытием. Осуществляемая с помощью лейтмотивов тотальная ритмизация текста переводит все изображаемое в план независимой ни от чего "чистой музыки" (ведь симфония по определению Флоренского - "искусство чистой музыки"), которая должна возвышать и просветлять, вселять надежду и давать успокоение. Однако, музыка у Белого приобретает скорее наркотические свойства: она лишь притупляет переживание серости ничто и ощущение бессилия, становясь современной индивидуальной магией, направленной против всего "исторического" и ставящей в центр мироощущения Красоту. Так, создавая Симфонию, Белый сближается с искусством сецессиона, этого "эстетизирующего модернизма", осуществляя на уровне поэтики принцип "чистой орнаментальности": "отработанные прежней ро-

манной прозой статус и связи отбрасываются, а персонажи с фрагментами их судеб становятся всего лишь "детальми" мотивного орнамента, охватывающего целое текста"¹⁰. Мотивный орнамент, однако, оставался лишь орнаментом, т.е. неким приукрашением уродливого, безобразного, безликого или обезличенного в эмпирии, и это осознавалось самим поэтом. О "песнях Вечности", создающих мотивный орнамент, Белый пишет: "И эти песни были, как гаммы. Гаммы из невидимого мира. Вечно те же и те же. Едва оканчивались, как уже начинались. Едва успокаивали, — и уж раздражали"¹¹. Повторяемость этих песен, бесконечность орнаментальной вязи, как наркотик успокаивая на короткое время, в конечном итоге раздражали, напрягая усталые нервы. Притупляя боль, музыкальность в сущности ничего не разрешала, она не приносила ни одному из героев мира с самим собой. Нервическое раздражение становилось символом неблагополучия. Белый в предисловии к своей 2-ой симфонии писал: "Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический"¹². Третий, идейно-символический смысл симфонии — в ее неразрешенности, в признании и необходимости поисков путей защиты индивидуума от власти практики, и невозможности это сделать. И хотя Белый на первое место ставил музыкальный, т.е. просветляющий, гармонизирующий смысл своего произведения, все-таки страшное, хаотическое, неупорядоченное, поскольку музыка оставалась лишь орнаментом, было достовернее.

Своеобразной попыткой освободиться от подстерегающего хаоса безликости, утвердить себя, было обращение к лирике. В 1904 году Белый выпустил сборник стихотворений "Золото а лазу-

ри", в котором передал настроения московского кружка соловьевцев—"аргонавтов", охваченных предчувствием грядущей в мир "зари", "мировой души", Софии. Внимание поэта сосредоточено здесь на сфере субъективных, внутренних, бытийных основ личности, однако показательно, что эти основы лирический герой переживает не как свои собственные, а как такие, о которых он узнает с "чужих" слов:

"Зовет за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой
золотую:
"За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..."

Характерно, что среди "чужих" голосов в разделе "Золото в лазури" отчетливее всего звучит голос Бальмонта (первые три стихотворения ему прямо адресованы, ему посвящено стихотворение "Солнце", и вся палитра этого раздела, да и всей книги, по-бальмонтовски упоенно-щедрая), этого взрослого ребенка, поющего свои гимны индивидууму, который может и должен стать "как солнце", ликующее и животворное, как сама природа, не знающая никаких человеческих проблем. Это — та модель, которой хотелось бы следовать герою "Золота в лазури", но это — "чужой жест", и поэтому гимны героя Белого становятся еще более, чем бальмонтовские чувствительно-экзальтированными и претензионно-искусственными. Экзальтированность и искусственность превращала "высокие" образы лирики в штампы, приводила к ко-

мическому совмещению квази-поэтического с сугубо прозаическим (так, например, в первом стихотворении из цикла "Закаты" традиционно красивые "грезы" и "розы" оказываются на одном выразительном, эмоциональном уровне с грубым лошадиным кормом – овсом: "[...] Качается лениво, шумит овес. / И сердце ждет опять нетерпеливо / все тех же грез. / [...] вдоль желтых нив волнение святое, / овсом шумит: "душа, смирись [...] / огромный шар, склонясь горит над нивой / багрянцем роз / [...] шумит овес"), делала стихи не свободными от пошлости ("Рубины, сапфиры, аметисты, бериллы, изумруды, жемчуга пригорошнями рассыпаны по строкам[...] Белый злоупотребляет и роскошными тканями, претворяя их в метафоры своих сгущенных, неутомимых и многообразных описаний неба, закатов, зорь: "голубеющий бархат эфира", "золотистой парчи пламезарные ткани", "оббив нас холодным атласом лобзаний", "белоснежный кусок кисеи загорелся мечтой виннокрасной", – справедливо пишет Т. Хмельницкая¹³).

Старающийся вопреки личному опыту поверить в то, что человек – это только "[...] концентрация неких "духовных знаний", разлитой в мире и неуничтожимой ни при каких обстоятельствах эманации¹⁴, и заставляя своего героя обращаться с такими уверениями к людям, проповедуя "скорый конец" мира, Белый не мог не почувствовать, что его лирический герой – не прекрасный юный трубадур "Души мира", а шут, арлекин, дурак в сумасшедшем колпаке (стихотворение "Вечный зов"), и он принимает шутство как роль, истолковывая ее в мистическом ключе: "[...] роль юродивого, анархиста, декадента, шута мне послана свыше. С покорностью принимаю ее"¹⁵. Это принятие роли побуждало поэ-

та искать для своего героя таких "образов" (третий раздел "Золота в лазури" называется "Образы"), которые свидетельствовали бы одновременно и о его нелепом, шутовском облике и поведении, и о его связи с "Возлюбленной вечностью", с зарей-Мировой душой, которой он все-таки как-то служит.

Уже во вступлении к первой, "героической" симфонии, созданной в 1900 году, к этому сну, сказке героя-ребенка о Королевне и ее Рыцаре, которую он рассказывал самому себе, утешая себя вымыслами "в нашем грустном и нелепом мире, где робкий и бледный мальчик, вырастая и становясь красавцем и юношей," "казался отдаленным свойственником козла"¹⁶, где он "жаждал заоблачных сновидений, но в душе поднимались темные наследственные силы"¹⁷, автор рисует образ кентавра Буцентавра, лиричным голосом кричавшего, что с холма он увидел розовое небо, что оттуда виден рассвет. Героями раздела "Образы" становятся не Королевна и ее Рыцарь - эти "белые дети", переносящиеся после многих испытаний в светлое царство своеобразного Метерлинковского Чистилища¹⁸, где они радостно ждут наступления утра последнего дня, а весь ее мифологически-фантастический штат: великаны, козлоногие фавны, горбуны, гномы и кентавры, гротескно-нелепые и уродливые (даже кентавры лишены в противовес их изображению у Беклина, Штука или Клингера всякой красоты), но в то же время в лирике Белого становящиеся по домашнему интимными в своей детской витальности, непосредственности, незащищенности, безобидности, живущие в не по-человечески простом, но органичном мире, где лирический герой Бело-

го чувствует себя "на родине", среди друзей, "братьев".

Так было "Прежде", не только "в старину", но и совсем недавно, когда еще живы были обитатели "старинной осанки", не теряющие ни при каких обстоятельствах интереса к жизни, умеющие по-детски радоваться ей, сохраняющие на лице улыбку "приветливо-ясную" (стихотворение "Незнакомый друг"), "Теперь" же господствует скука казенщины, заинтересованность в чем-либо (пусть даже мелочная) отсутствует вовсе, все индивидуальное оказывается стертым, и уже не видно ни неба, ни солнца, не только в будни, но и в праздники:

"Был праздник: из мглы
неслись крики пьяниц.
Домов огибая углы
бесшумно скользил оборванец...
Багрец золотых вечеров
закрыли фабричные трубы
да пепельно-черных дымов
застывшие клубы".

("На окраине города")

В последнем разделе "Багряница в терниях" Белый возвращается к темам первого раздела, к "горячке религиозных исканий"¹⁹, погружаясь в "знакомые грезы" "о близости священных дней", отдаваясь детским "золотым мечтам" о "желанном" приходе "радостного дня", пророчествуя об этом дне и изображая своего героя его пророком:

"И лишь света поток
над горами вознесся сквозь тучи,
он стоял, как пророк,
в багрянице, свободный, могучий".

("Блоку")

Но и здесь, как и в первом разделе, но в еще более заостренной форме, мы встречаемся и с образом поэта-безумца, одержимого своими галлюцинациями, в которых он видит себя Спасителем (стихотворение "Безумец"), "уходящего" из сумасшедшего дома, утопившись в реке (тема третьей симфонии Белого "Возврат"), и с образом "дурака", которому о том, что он новый "Спаситель", шепнул "лукавый соблазнитель" - Вельзевул, сделавший его своей жертвой (стихотворение "Жертва вечерняя"). Всё более Белым начинает овладевать мысль о том, что его лирический герой лже-Мессия, лже-Пророк, что он только фантаст Пер-Гюнт из первой "героической" симфонии, что "багряница" - этот жалкий, шутовской наряд, надета на него не даром, что она, возможно, пристала ему, хотя она и терзает его. Образы, порожденные воображением и религиозно-мистическим экстазом, начинают "сгорать в Пепел"²⁰.

После "Золота в лазури" - этой неудавшейся попытки найти себя как "вставшего над миром бога" (стихотворение "Разлука") - Белый вновь возвращается к симфониям (третья симфония "Возврат" была напечатана в 1905 году, четвертая - "Кубок Метелей" - в 1908 году).

Герой симфонии "Возврат" не пророк, а "маленький" человек (эта тема получит разработку в "Петербурге") - Евгений Хандриков, новый Евгений из "Медного Всадника", а сама симфония - это череда его снов. Не трудно увидеть, что уже в первой части, где герой - то наивно-счастливый, то грустно-испуганный ребенок - пребывает во вневременном мире вечности, хозяином которой является "совсем особенный" старик, отправляю-

щий его после того, как по наущению "зеленоглазого колпачника" он заглянул в зияющую черную дыру в камне, "путешествовать" в пустыни пространства, венчая его страданием до назначенного часа, Белый, вернее его видящий сновидения герой, создает свой миф о грехопадении и спасении. Старик - хозяин вечности, решающий судьбы планет и людей, - своеобразный символ Бога-отца, ребенок - одновременно и человек - Адам, по совету Дьявола заглянувший в черное жерло познания, и Христос - сын Бога-отца, посланный на землю, обреченный бродить в пустынях познания и затем вернуться к Отцу.

Во второй части герой, оставшись без "старика", без Бога, переносится в мир времени и пространства, в мир быта, непророчествованный ему Дьяволом, становясь, согласно предсказанию, тусклым магистрантом Хандриковым, бессмысленно, не веря в возможность достижения полноты знаний, перегоняющим жидкости из сосуда в сосуд, делая это покорно, но часто задумываясь и иногда "улетучиваясь" и разбивая склянки, когда ему казалось, что он слышит сигналы, подаваемые Вечностью "для ободрения затерянного, чтобы у него не была отнята последняя надежда"²¹. Не верящий в то, что развитие наук, искусств и философии, "развитие общественных интересов, очищенных в горниле знаний"²², сулит человечеству счастливую и спокойную будущность, видящий, что служение тому, во что он не верит, превращает его в "нуль", Хандриков, наконец, публично заявляет о своих сомнениях, бросая вызов метящему в профессора доценту химии Ценху - ярому приверженцу мертвенного позитивного знания, который кажется Хандрикову alter ego Дьявола, его маской в мире быта. Протест - это

единственный жест, на который способен неавтономный герой, но и этот жест требует от него сверхчеловеческого напряжения, вызывая утомление. В болезненной галлюцинации ему является "орел"⁺, которому "суждено освобождать людей от гнета ужаса, облегчая их ноши"²⁴, провожающий его в санаторию для душевно-больных профессора-психиатра Орлова, где и разыгрывается третья часть симфонии. Орлов, ведущий процесс с доцентом Ценхом (аллюзия давней тяжбы Бога с Дьяволом), кажется Хандрикову земным воплощением или маской "совсем особенного старика" из мира Вечности, однако, в эмпирии он становится злым демоном Хандрикова, внушая ему мысль о том, что все, что есть в земной жизни – ничто по сравнению с жизнью во вселенной (недаром он поет арию из "Демона"), и уезжая за границу – в это "блаженное" место, куда и Хандрикову очень хочется попасть. Не имея возможности последовать за Орловым, Хандриков переходит "границу", отделяющую его от свободы, по-своему: он топится в озере, отражающем небо, возвращаясь в возлюбленную вечность, где его ждет старик, обещающий ему отныне "беззакатное" существование в мире бытия. Итак, Хандриков становится последним земным воплощением нового "солнышка" – Христа (одновременно и нового Иова), пришедшего на землю, не поддававшегося проискам сатаны, который хочет заставить его переменить взгляды, страдавшего, но бессильного кого-либо спасти. На землю теперь "старик" посылает Гесперид, функция которых согласно

⁺ Посланец Богов в мифологиях различных народов, связующее начало между мирами, но в библейской метафорике – символ гордыни²³.

"Аргонавтике" Аполлония Родосского, "оказание помощи героям"²⁵, но кто эти герои – неизвестно. Видящий сны Евгений Хандриков в мире "бытия" – ребенок, а в мире эмпирии – "маленький человек", и стать героем ему не дано. Но если герой Белого с ролью "круглого как нуль" солнышка-дитяти готов смириться, то с ролью "маленького человека", с ролью неавтономного существа ему мириться приходится пока он еще в здравом уме, пока он еще жив. Герой, вынужденный смириться со своей художной неавтономностью в эмпирическом мире, – это лирический герой книги "Пепел" (1909 г.). Боль неавтономного существа, не видящего никаких возможностей не быть тем, что он есть – тема "Пепла", книги, в которой почти исчезают, как их называет Белый, "рефлексы солнца", отблески пророчеств о Софии, о совершенстве: как о "своем" неавтономный герой, сознающий свою неавтономность, может говорить лишь о нелепой бессмыслице своего существования и о боли от этой бессмысленности. Лирическое "я" здесь – носитель чувства безысходности, и это подлинно свое чувство парадоксальным образом впервые делает героя Белого "лицом": "горемыка", сын российских беспредметных и безграничных, бесформенных пространств, мученик железной дороги – пути, ведущего в никуда – это уже не "роль", а живое человеческое существо, во всей наготе и убожестве своего деформированного, но вполне достоверно-человеческого "я". Принятие, хотя и вынужденное, себя как деформированного, бесформенного, изуродованного, обезличенного, но при этом человеческого существа ("горбуна" в цикле "Паутина", бездомного бродяги и пропойцы, убийцы и разбойника в цикле "Деревня", немого кровавого домино в цикле "Город", разлагающегося

покойника в цикле "Безумие", каторжника и хулигана в "Горемыках" и т.д.), позволило Белому впервые почувствовать в себе Россию и себя в России – на своей родине, увидеть и ее во всей ее бесформенности – "косматости" ("Косматый, далекий дымок. / Косматые в далях деревни. / Туманов косматый поток"[...] /, нищете, серости, убогости, мертвенности и, одновременно, в дикой жестокости, безумной мстительности, злой и холодной замкнутости, или балалаечно-разгульной лихости, и принять ее как живое, человеческое существо, как свою "мать".

Сборник "Пепел" посвящен памяти Некрасова, но лирика поэта "гнева и печали" для Белого – лишь своеобразный камертон, на звук которого он настраивает свою лиру "отчаяния". Поэтому, если тональность, музыкальный ключ, а также и темы, в "Пепле" по преимуществу некрасовские, то общее звучание и разработка тем у Белого абсолютно самостоятельны:

жуткое –

"Взвизгнет, свистнет, приснет, хряснет,
Хворостом шуршит.
Солнце меркнет, виснет, гаснет,
Пав в семью раки"

("Вечерком"),

или беспросветное, рыдающее –

"Туда, на равнине горбатой –
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой,
В косматый свинец облаков,
Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,

И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом[.]"

("Отчаяние") -

так Россию никто, ни до Белого, ни после него, не видел и не живописал. Чтобы жить с таким видением человека и России, во-истину нужна была вера - не идея о возможности возрождения личности и страны путем индивидуальных усилий, а вера в культуру, в историю, в ее эсхатологический путь. Герои "Пепла" такого видения не выдерживают: они "бегут" в ничто - сходят с ума, уходят в поля, ложатся на рельсы. Такого видения иногда не выдерживает и сам Белый: есть в "Пепле" стихотворения, где лирическое "я" поэта опять "сливается с иллюзорным сознанием пророка, провидя спасение мира в одиноких молитвах на просторах полей[.] Эти экстатические, выпренные, многословные заклинания - самые неудачные стихи в "Пепле"²⁶. Показательно, что Белый в этот период считал "Пепел" - лучшую книгу своей лирики - всего лишь "подготовительной ступенью" к своей последней симфонии "Кубок Метелей" - произведению, встреченному неприятием и непониманием даже со стороны лиц, сочувствовавших до ее появления литературной деятельности поэта. Сам Белый называет ее единственной книгой, которой он "более или менее доволен и для понимания которой надо быть немного эзотериком"²⁷. В споре автора и критиков правда была на стороне последних, но считая всю четвертую симфонию в целом несомненным поражением, провалом художника, образцом того, как он не должен творить, Иванов-Разумник, один из сочувствовавших творчеству Белого критиков, усматривал причину неудачи лишь в "перегроможденности

формы при тончайшем письме отдельных частей симфонии"²⁸, т.е. в погрешностях эстетического характера, и такой взгляд на причину неудачи в основном сохранился в критике до сих пор. Однако, неоспоримое формально-эстетическое несовершенство симфонии имело свою причину, коренящуюся в том, что Белый вновь пытался вернуться и вернуть читателя в круг индивидуальных эсхатологических чаяний как единственного исхода из ледяной пустыни, не имея никакой надежды, как об этом свидетельствуют стихотворения "Пепла", на возможность и оправданность такого исхода. Именно поэтому он старался возместить неубедительность идейной позиции формальными изысканиями, "структурными вычислениями".

Чем же мотивирован такой неплодотворный "возврат" поэта к им же самим уже воспринятым как иллюзорные идеям? Создавая "Пепел", Белый не случайно почувствовал, что несмотря на лейт-мотив смерти, столь определяющий в этой книге, в целом сборник отнюдь "не свидетельствовал о том, что автор пессимист"²⁹. Беспросветное изображение человека и его жизни отнюдь не отменяло любви к человеку, а это значило, что у изображающего есть вера. Однако Белый еще не осознает, что эта вера не есть по-прежнему вера в идею, что любовь, которую он испытывает, порождена не мистическим опытом присутствия и действительности бесконечного в конечном, бытовом, а переживанием экзистенциальной незащищенности человека. Ему кажется, что он вновь находит то, от чего он по существу уже отказался, и он возвращается к наброскам четвертой симфонии, написанным еще в 1904 и 1906 гг., к идее "священной", спиритуальной любви, и хотя достоверных путей реализации ее он не видит, хотя личного опыта

такой любви он не имеет (для неавтономных героев Белого — это лишь чей-то "смутный зов"), он все же хочет считать ее залогом спасения. Поэт как бы забывает о том, что мотивная орнаментика во второй драматической симфонии не удовлетворила его самого, и в четвертой симфонии, чтобы обрисовать переживания, по мысли Белого "подстилающие [...] фон обиденной жизни", и сделать их при всей их недостоверности убедительными, явно злоупотребляет этим методом. Того эффекта, к которому он стремится, достичь не удастся: запечатленные переживания не подстилают фон бытия, не становятся глубинными переживаниями индивидуума. На уровне сюжета в мистику втирается, и стирает ее, пошлость, граничащая с психопатологией и порнографией, а бесконечное варьирование мотивов, их назойливая повторяемость на уровне формы превращается не в музыку бытия, а в какие-то вымученные, самоцельные технические упражнения уже не верящего в свое музыкальное призвание, предельно усталого, но волюнтаристски упорствующего человека.

В смысле эффекта обратного действия "Кубок Метелей" можно сравнить с "Урной", сборником лирических стихотворений-медитаций, созданным после "Пепла" и посвященным мастеру формы и ее мученику Валерию Брюсову⁺. Задуманная как книга, в которой поэт хочет "похоронить" свое разочарование в идее "я", избавиться от своего "пепла", она становится своеобразным свидетельством его разочарования в идее, его усталости: откуда —

⁺ В год выхода "Урны" Белый, как бы идя по стопам Брюсова, создает капитальное исследование по теории метра и ритма русского стиха, напечатанное в сб. "Символизм".

монотонная вязь слов, повторение или почти повторение подобных конструкций, нанизывание сходнозвучных элементов -

"Друг, взор полуживой закрой:
Печален кругозор сырой,
Печален снеговой простор,
И снеговой сосновый бор,
И каркающий в небе грач,
И крыши отсыревших дач,
И станционный огонек,
И плачущий вдали рожок..."

("Весна 1908)

"Пепел" - сборник, "далеко выходящий по замыслу за пределы интимного искусства поэтической секты"³⁰, как справедливо писал о нем Вяч. Иванов, послужил толчком к повороту Белого к прозе; к его обращению к эпическим формам повествования. Этот замысел, выходящий за пределы символистской программы, можно определить как показ иллюзорности прежних представлений о том, что существуют пути индивидуального житнетворчества, с одной стороны, и как показ человеческого феномена как все-таки человеческого, безотносительно к тому, насколько он индивидуализирован, автономен, укоренен в бытии - с другой стороны. В "Пепеле", поскольку это была лирика, такой замысел мог быть осуществлен лишь опосредованно (герой Белого по-человечески переживал свою непоправимую искалеченность, ущербность, экзистенциальную незащищенность), и Белый верно почувствовал, что для непосредственной, позитивной реализации замысла такого рода нужна была форма, сосредоточивающая внимание не только на субъекте и мире его переживаний, что нужен был некий остранный взгляд, видящий и показывающий и то, что скрыто от непосред-

ственного переживания. Белый упорно ищет такую форму.

Жанр своего первого большого эпического произведения ("Серебряный голубь" 1909) Белый не случайно определяет как повесть, ведь повествовательный элемент здесь выступает как явно организующий: и сюжетная динамика, связанная с основными персонажами - Дарьяльским, Катей, Матреной, Кудеяровым, и самые разнообразные сферы провинциальной жизни - крестьянского и общинного быта, рабочего движения, барской усадьбы, церкви, завезенного из столицы интеллектуального мистицизма - с соответствующими этим сферам второстепенными персонажами, присутствие которых с точки зрения фабулы как правило необязательно, целиком преломлены сквозь призму сознания и стилистического оформления посредника-рассказчика (*medium* - по определению Виноградова), своеобразно отражены в плоскости его субъективного восприятия и "преображены в ряде странных зеркальных отражений"³¹, что позволяет говорить о своего рода "сказе". Что же представляет собой та "действительность", которая преломляется через призму субъективного восприятия рассказчика, и что собой представляет само это субъективное восприятие? В своей поздней работе "Мастерство Гоголя" (1934) Белый писал о том, что на "Серебряный голубь" сильно повлиял гоголевский цикл "Вечера на хуторе близ Диканьки", приводя семантические параллели для доказательства сходства стилей двух произведений. Однако, как это уже отмечалось в критической литературе, рассказчик у Белого, приступая к повествованию, полемизирует с "идиллической" картиной начала "Сорочинской ярмарки"³², да и вообще можно сказать, что создав некоторую иллюзию устойчивости, и даже

красоты провинциального быта, он последовательно ее разрушает, т.е. пользуется приемом, характерным для пародии. Вот несколько примеров:

I. "Славное село Целебеево, подгородное: средь холмов оно да лугов; туда, скуда раскидалось домишками, прибранными богато, то узорной резьбой, точно лицо заправской модницы в кудряшках, то петушком из крашеной жести, то [...] размалеванными цветиками, ангелочками [...] "Славное наше село".

II. "В селе Целебееве домишки вот и здесь, вот и там: ясным зрачком в день косится одноглазый домишко, элым косится зрачком из-за тоших кустов; железную свою выставит крышу-не крышу вовсе: зеленую свою выставит кикү гордая молодина..."³³

I. "[...] а там робкая из оврага глянет хата: глянет, - и к вечеру хладно она туманится в росной своей фате".

II. "[...] к дороге сбежались гурьбой целебеевские избенки - [...] с кривыми крышами, точно компания пьяных парней с на-бок надвинутыми картузами: тут и двор постоялый, и чайная лавка - вон там, где свирепое пугало шутовски растопырило руки и грязную свою из тряпок кажет метелку - вон там: еще на нем каркает грач"³⁴.

Характерно, что начатое в восторженном тоне раннего Гоголя описание "нашего села" заканчивается сценой, рисующей горланящих дивую, похожую на вой, песню целебеевских пьяных и безобразных парней: "За гаа-даами гооды... праа-хоо-дят гаа-даа... пааа-гиб яяя маа-аа-ль-чии-ии-шка, паа-гиб наа-всии-гдаа"³⁵.

Если это и гоголевский мир, то это уже не мир "Вечеров", а

скорее мир Гоголя — автора "Мертвых душ", придавшего в стремлении к типизации и широким обобщениям, что характерно и для прозы Белого, всему изображаемому диковинный колорит какого-то уродливого своеобразия, превращающего все изображенное в нечто до такой степени "странное", что ожидание какого-либо катарсиса, преображения, достигаемого индивидуально-личными усилиями, становилось фантастическим. Если это и Гоголь, то это Гоголь, разочаровавшийся в своих прежних романтических на-
яниях и почувствовавший в "Выбранных местах из переписки с друзьями", что все глухо, могила повсюду, что "пусто и страшно" становится в Божьем мире. Однако Гоголь, начавший с роман-
тических иллюзий, которые казались ему подлинной жизнью, Го-
голь, разочаровавшийся в романтизме, но все же упорно ищущий способ, как "сбросить с себя вдруг и разом все недостатки на-
ши"³⁶, как достичь преображения души и всей русской жизни, был для Белого лишь своеобразным аналогом его самого, уже не разо-
чарованного романтика, а разочарованного символиста, который отчасти и в "Пепле", и в особенности в четвертой симфонии не хотел, несмотря ни на что, отказаться от своих ставших уже яв-
но иллюзорными надежд на мистическое преображение мира. Дейст-
вительность, преломляющаяся сквозь призму субъективного вос-
приятия рассказчика, — это художественное видение самого Анд-
рея Белого в условно-гоголевском отражении (в этом смысле мож-
но говорить о стилизации), а субъективное восприятие рассказчи-
ка — это восприятие, вскрывающее "высокую нелепость", "высокую
невероятность" этого художественного видения, т.е. восприятие
уже разочарованного и потому пародирующего свои прежние иллю-

зии (вскрывающего их нелепость), но еще не вполне преодолевшего их (иллюзии все же остаются, несмотря на нелепость, "высокими") символиста. Сквозь призму субъективного восприятия рассказчика, пародирующего художественное видение Андрея Белого, пропускается не только стилизованный под народный в условно-гоголевском отражении быт, у Гоголя еще только становящийся пустым и страшным, а у Белого периода обращения к прозе уже перечеркнувший всякие надежды на индивидуальное жизнетворчество, но и сами эти надежды, т.е. сфера идей, сущностных категорий, мистико-поэтических ожиданий и т.п. Как и тогда, когда речь шла о быте, рассказчик, изображая эту сферу, высокое – патетические, экзальтированные, лирические, символические медитации (прием, названный И. Хольтхузеном "переживаемой речью"³⁷), напоминающие своей лексикой и стилем "Выбранные места из переписки с друзьями" – перемешивает с низким и нелепым. Вот характерный пример: "Знают русские поля тайны, как и русские леса знают тайны; в тех полях, в тех лесах бородастые живут мужики и множество баб; слов не много у них: да зато у них молчанья избыток; ты к ним приходи, ты научишься молчать; пить будешь ты зори, что драгоценные вина; будешь питаться запахами сосновых смол... О, русское поле, русское поле! Дышешь ты смолами, злаками, зорями: есть где в твоих просторах, русское по
поле, задохнуться и умереть"³⁸. В пародируемом мистическом плане обнажается высокая нелепость "правды" Дарьяльского, которую он "сложил своей жизнью", осуществляя программу "творчества жизни", заключающейся в том, что "в глубине родного его народа бьется народу родная и еще жизненно не пережитая старин-

ная старина – древняя Греция"³⁹, что в отсталых понятиях православного (т.е. по его мнению язычествующего) мужичка можно усмотреть "новый светоч в Мире грядущего Грека", "правды", заставляющей его бежать из Гугелева – этого пародийного "Запада" – в Кобылью Лужу, а потом в избу к столяру Кудеярову, к бабе Матрене, к этим "голубям" "с ястребиными клювами", находя не Россию – Грецию, а какой-то изуверский, пародийный, дикий "Восток"⁺. Интересно, что эта "правда" Дарьяльского – "правда" не ученого, хотя он и ученый, не поэта, хотя он и поэт, а "правда" "любого прохожего молодца" в красной, ухарской рубахе, пребывающего "в ночных городских чайных трактирах и полпивных и еще чорт знает где"⁴⁰, т.е. не опирающийся на научные знания или поэтическую интуицию личный опыт индивидуума, а какое-то молодечество идущего мимо жизни песенного корабейника, в котором играет горячая кровь.

"В "Серебряном голубе" реальны и убедительны лишь разводы Кудеяровского лица, невнятица его речи, дороги, дожди, туманы – одним словом убедительна атмосфера. Все же вписанное в эту атмосферу: церковь, о.Вукол, дьячек, попадья, девицы Уткины, купец Еропегин, баронесса, Евсеич, кровопийца-староста – все это лишь внешним кустодиевским плакатом опавший гоголевский прием. Всего этого нет не только в бытовом плане, что для Белого не укор, но и в бытийственном", – писал Ф. Степун в мастерском эссе, посвященном А. Белому⁴¹, и он прав, когда ут-

⁺ "Серебряный голубь" задуман как I-ая часть трилогии, носящей многозначительно-полемическое название "Восток или Запад".

верждает, что второстепенные персонажи — это лишенные индивидуальных черт обобщения, что они декоративны, плакатны, но это в той же мере относится и к главным героям: к "прохожему молодцу", ухарски крутящему ус, Дарьяльскому, к "принцессе" Кате, к рябой, толстой, синеглазой "бабе" Матрене, к колченомому "ремесленнику" Кудеярову. Образы-символы, в которых согласно представлениям символистов под видимой бытовой оболочкой должны были бы просвечивать "божественные" души, превращаются в пародийные образы-плакаты, в прототипы или эмблемы лубочных рисунков. Характерно, что в главе "Кто же Дарьяльский?" как бы делая попытку найти символический смысл в его поведении, вскрыть благородные мотивы его поступков, рассказчик вынужден оборвать себя на полуслове: "И этот путь для него был России путем (путь ухарских бурь, битв, восторгов, насильно обламываемых им византийством и запахом мускуса. — Н.С.) — России, в которой великое началось преображение мира или мира погибель, и Дарьяльский... Но, чорт с ним, с Дарьяльским: да пропади пропадом он: он уже вот перед нами: не дивитесь его поступками: их понять до конца ведь нельзя все равно: ну и чорт с ним!"⁴²

Людей в "Серебряном голубе" нет ни в бытовом, ни в бытийственном плане, и это и не может быть иначе, если мы имеем дело с пародией, однако они все-таки есть в другом плане, в плане, который можно назвать экзистенциальным. Вернемся к замечанию Степуна о том, что в "Серебряном голубе" убедительная атмосфера, в которую вписаны персонажи и от которой они неотделимы. Если попытаться определить нечто, что составляет атмосферу "Серебряного голубя", то придется сказать, что это не-

что — существование как "ничто" и переживание существования как "ничто", выражающееся в гнетущей тоске, пронзительной жалости и в каком-то безнадежно-удивленном вопрошании.

Все существования и людей, и предметов упираются в какое-то изначальное ничто: если это дорога, то она ведет в никуда, пропадая в безвестности, и в безвестность, в ничто, уводя идущих по ней людей; если это лес, то "нет из него выхода"⁴³; если это село, например, Целебеево, то оно бежит "от избы к избе, с холма да на холмик; с холмика в овражек, в кусточки: дальней — больше; смотришь — а уж шепотный лес струит на тебя дрему[...] "⁴⁴, тот самый лес, из которого нет выхода, или вообще пропадает в тумане, как будто его и нет на самом деле, как напр., село Грачиха. Даже столетний дуб — место встреч Дарьяльского с Матреной — представляет собой одно громадное дупло, зияющую черную дыру. Но это "ничто" — бескрайний лес, бесконечная дорога, бесформенный туман — существует, оно есть как "пространство": "[...] но были пространства; и в пространствах скрывались, таились и вновь открывались пространства [...], а Русь была — многое множество этих пространств, с десятками тысяч Грачих, с миллионами Фокиных да Алехиных, с попаками да грачами; [...] И к Лихову подходили путники, к Лихову, а Лихова не было и помина на горизонте, и сказать нельзя было, где — Лихов; а он — был. Или и вовсе никакого Лихова не было, а так все только казалось и при том пустое такое, как вот тот лопух или репейник[...] "⁴⁵. А вот главные герои: сын чиновника, который всю жизнь "бился, как рыба об лед, чтобы дать сыну надлежащее образование"⁴⁶, Дарьяльский "путался с первых мгновений

жизни", взор его "упирался в темноту еще с первых дней детских"⁴⁷, и темный страх пустоты, порождающий беспокойство, заставляет его всю жизнь бессмысленно метаться по земле, как мечутся в небе, вьются, взвиваются, падают, режут небо целые ельские птицы-стрижи. И на лице Матрены, изборожденном следами черной оспы, отразился тот же самый "испепеляющий тайный огонь"⁴⁸ какого-то темного томления, который входит в грудь путника, "тьмой окруженного стволов", вместе с ледяным дыханием тумана, чтобы "огневицей есть потом его кровь..."⁴⁹ Кудяров же, колченогий, хворый, бледный, с лицом, "как баранья обглоданная кость", а если стать против носа, "то и вообще без лица"⁵⁰, изглоданный страхом старости и смерти, придерживающийся "своего мнения", "какого - никто понять не мог", как нельзя было понять никак"⁵¹, в чем заключалось согласие, объединяющее "братию" секты голубей, тайной главой которой он был - само воплощенное томящееся ничто, какие-то "разводы" абсолютной бессмыслицы, беспросветной невнятицы. Такова "троица", или трио, главных героев "Серебряного голубя", к которым присоединяется и невеста Дарьяльского Катя - наследница пришедшего в запустение, разоряющегося имения Гутелево, сирота, "детское сердце", уже давно подточенное червями: "те черви - тоска тяжелая, вползшая в грудь незаметно"⁵².

Как мухи, попавшие в паутинную неразбериху существования как "ничто", или как пауки, запутавшиеся в своих же собственных паутинных сетях, все люди здесь бьются и мучаются, и напрасно вопрошают, и не находят ответов. "Господи, что же это, Господи, такое, со мной? Что же это такое?" - спрашивает Дарьяльский перед смертью, и, не находя ответа, сам идет навстречу

чу бессмысленной гибели. И убийцы переступают порог, следуя его приглашению скоро и безболезненно совершить над ним задуманное: "до того мгновения они все еще размышляли, переступить ли им роковой порог: ведь они были люди..."⁵³

Здесь можно только, как повторяет рассказчик, молить Бога, чтобы скорей тебя освободила от плена "зычная архангелова труба, если еще у тебя останется память о Боге, и если еще ты не веришь в то, что ту судную трубу украл с неба диавол"⁵⁴. Но никто из героев "Серебряного голубя" с такой мольбой к Богу не обращается; похоже на то, что у этих запутавшихся людей не осталось памяти о Боге, или что они полагают, что "судную трубу украл с неба диавол". Что же касается рассказчика, то он, будучи разочарованным символистом, пародирующим присущие символизму иллюзии, и вскрывающим экзистенциальное состояние мира, скорее знает о том, что при таком видении мира в пределах терпящей крах закрытой, но по прежнему остающейся личностной картины мира, можно только молить Бога об избавлении от ужаса существования как ничто и верить в эсхатологические перспективы истории, чем сам может молиться и верить. Поэтому "Серебряный голубь" написан не столько с позиции веры, сколько с позиции разочарования. С позиции веры написано другое эпическое полотно Белого, роман "Петербург", созданный четырьмя годами позже, и так же, как и "Серебряный голубь" представляющий собой своеобразную автопародию, причем здесь Белый в процесс пародирования вовлекает отчасти и образ "автора"-рассказчика.

Если в "Серебряном голубе" рассказчик был как бы отделен от своих персонажей знанием о необходимости веры, и эта отде-

ленность давала ему возможность сохранить определенную дистанцию между собой и всем изображаемым, а знание – пожалуй своих ужасных, но несчастных близких и в своем сострадании ощутить себя не только страдающим человеком, но и индивидуумом, обладающим душой, то в "Петербурге" он, как индивидуум, такой же, как всё, что он изображает, такой же, как все, кого он изображает – с мгновениями частичного просветления и с долгими полосами ужасной искаженности (таков же в романе и сам Петербург). Его видение не только своего ближнего, но и себя самого во всей преобладающей над светлыми моментами уродливости индивидуально-го "я" обостряет его способность к пародированию, к снятию всех и всяческих покровов с т. наз. благородных и гуманных чувств, мыслей, порывов, и свобода, бесстрашие такого разоблачения и саморазоблачения свидетельствует о том, что, несмотря на то, что ничто – ни рассудочно, ни опытно, ни сверхопытно (мистически) – не подтверждает возможности спасения души, он верит в спасение, достигаемое на путях эсхатологического движения истории. "Я – больной, глухой, обремененный... Успокой меня, учитель, укрой," – вызывает к Христу в момент просветления Николай Аполлонович Аблеухов – которого Белый наделяет в романе множеством автобиографических черт, вплоть до влюбленности в жену приятеля – надеясь за свое раскаяние, за отказ от гордыни, услышать в ответ: "Встань..."

"Иди..."

"Не греши";

"Нет, конечно, не будет ответа, – говорит рассказчик, – [...] потому что и не может быть никаких ответов пока; ответ будет

после - через час, через год, через пять, а пожалуй, и более
- через сто, через тысячу лет; но ответ - будет"⁵⁵.

"Движущей пружиной интриги романа становится неосторожное обещание Николая убить отца. Перипетии вокруг него и тот факт, что большую часть романного времени занимают 24 часа от завода бомбы до взрыва, создают атмосферу детектива[.] Но А. Белого отличает то, что все характерные для детектива детали и ситуации даны у него пародийно. Орудие предполагаемого убийства сенатора - бомба - представляет собой банку из-под сардин ("сардинницу ужасного содержания"), которая появляется впервые в романе - в патриархальном узелке "незнакомца с усиками". Сцена взрыва бомбы, которая, разумеется, никого не убивает, описана комически. Убийство Липпанченко совершается, но оно описано крайне гротескно (достаточно вспомнить сравнение мертвого тела Липпанченко с "поросенком под хреном"), и орудие его - ножницы - тоже пародийно. Итак, потенциальные трагедии переводятся в гротескно-комический ряд, выступление "концертного трио" (как произносится в романе) превращается в балаган, пишет Л. Силард⁵⁶ о сюжете романа. Однако, в пародийном ключе представлены в романе не только детали и ситуации, но и персонажи, как второстепенные (например, протанцевавший всю жизнь Цукатов, или Младоперс, пылкая артистическая натура Шишнарфиев, он же - Шишнарфне, он же - оборотень, анаграмма Енфраншиш, он же - просто "шиш", или паршивенький господинчик, сыщик Морковин, лицевая субстанция у которого заслонена нахальной акциденцией, т.е. огромных размеров бородавкой, и т.д.), так и главные. Это, прежде всего, студент-интеллектуал Николай Аб-

леухов, в судьбе которого обобщается судьба гуманно настроенной интеллигенции. Впервые он предстает перед нами в главе "Какой такой костюмер?", где все — начиная с деталей обстановки, описания наружности, указания на превращение "блестящего молодого человека" в "восточного человека", выражающееся в том, что вместо прежнего застегнутого наглухо мундира, раннего пробуждения и семейного распивания кофе он теперь носит бухарский халат, татарские туфельки и ермолку, встает поздно и пьет кофе в постели, и кончая его учеными занятиями в комнате с томами сочинений и бюстом Канта, где он "воистину вырастал в серию из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих мысль, душу и вот этот стол..."⁺, где "комнатное пространство смешивалось с его потерявшим чувствительность телом в об-

⁺ Вспомним пародийное описание философа-неокантианца в разделе "Философическая грусть" из сборника "Урна":

"Жизнь, — шепчет он, остановясь
Средь зеленеющих могил, —
Метафизическая связь
Трансцендентальных предпосылок",

или там же:

"На робкий роковой вопрос
Ответствует философ этот,
Почесывая бледный нос,
Что истина, что правда... — метод"

("Мой друг")

щий бытийственный хаос, называемый им вселенной; а сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой "солнцем познания", где он чувствовал тело свое пролитым во "вселенную", то есть в комнату; голова же этого тела смещалась в головку пузатенького стекла электрической лампы под кокетливым абажуром"⁵⁷, - пародийно обыграно, все свидетельствует о пустоте, бесплодности притязаний интеллектуала, и при этом интеллектуала, по характеру переживаний пародируемого теософско-символистского толка⁺, на обретение человеческой полноты, на то, чтобы отделить себя от быта, от практики. Что же касается душевного мира Николая Аполлоновича, то в романе постепенно обнажается, прежде всего, ничтожность и "гнусность" его чувств и побуждений, рожденных, как выразился сам Белый, "грязями сознания": так "необдуманный" план дать ужасное обещание собственноручно убить своего отца мотивирован не благородным стремлением служить идейному делу, а возникает у него "вдруг" ("если гнусны твои мысли и трепет овладевает тобою, то "вдруг", обожравшись всеми видами гнусностей, как откормленный, но невидимый пес, всюду тебе начинает предшествовать"⁵⁸, - читаем мы в одном месте романа), в тот момент, когда он, потерпев фиаско у Софьи

⁺ Дудкин объясняет Николаю Аполлоновичу сущность его переживаний так: "[...] модернист назовет ощущение это - ощущением бездны, то есть символическому ощущению, не переживаемому обычно, будет он подыскивать соответствующий образ [...] Но более соответственным термином будет [...] пульсация стихийного тела [...] переживания своего стихийного тела, по учению иных мистических школ, превращают словесные символы и аллегории в смыслы реальные, в символы [...]"⁶⁰

Петровны, распаленный вождением, но принимающий вождение за любовь, уже готов был утопиться, "приподнял ногу", "занес ее над перилами, да ... так и остался: с природнятою ногою". Фрейдовский "эрос", лежащий в основе эдипова комплекса, "снижается" до какого-то "собачьего" вождения у человека, у которого - "души-то, стало быть, не было"⁵⁹. Гнусно и мелочно и его удовольствие при виде присланного ему от костюмера красного домино и маски - наряда, обрядившись в который он пугает в темной парадной, а затем на Лебяжьей канавке легкомысленную и пошлую Софью Петровну, провоцируя ее на ответную месть - вручение ему "роковой" записки от провокатора Липпанченко на балу с масками в доме Цукатовых. "Сардинищу ужасного содержания", т.е. бомбу, Николай Аполлонович заводит в ответ на вырвавшееся у отца и брошенное ему "ужаснейший негодяй", как-то смутно сознавая, что отец прав, и испытывая гадливость, но перенося свое отвращение с себя на него ("эти пальцы, эта шейка и два оттопыренных уха станут - кровавою слякотью"⁶¹). Течение "гадливеньких мыслей" или "мозговая игра" - процесс, у Белого отнюдь не только мозговой, отвлеченный, "чистый": "И - думалось где-то: может быть, - в разбухающем сердце колотились какие-то думы, никогда не встававшие в мозг и все же встававшие в сердце; сердце думало; чувствовал - мозг. Сам собою вставал остроумнейший, в мелочах проработанный план; и - эравнительно - план безопасный, но ... подлый: да... подлый!"⁶² Создателем циничного плана, который заключался в том, чтобы спрятать заведенную бомбу в "ни с чем не сравнимом месте", т.е. в уборной, ждать взрыва, разыграть роль убитого горем сына и дать

показания, бросающие тень на неповинных лиц, всего удобнее на камердинера ("к нему ведь таскался племянник, воспитанник ремесленной школы, и, как кажется, беспартийный, но... все-таки..."⁶³), был отнюдь не Петербург с его "пространствами" возведенных в "энную" степень проспектов и движущейся по этим проспектам "людской многоножкой", т.е. не какая-то находящаяся отдельно от героя бесформенность, безликость, а "самый тот миг, когда Николай Аполлонович героически обрекал себя быть исполнителем казни — казни во имя идеи (так думал он)"⁶⁴, а на самом деле казни во имя "категории льда"⁺, о которой говорит при первой встрече с Николаем Аполлоновичем Дудкин, т.е. внутренняя, душевная холодность, замороженность, безликость мещанства, массы, которую носят в себе и отец — Аполлон Аполлонович, консерватор, приверженец безличной, формальной, бюрократической власти, и "дети" — революционеры — Николай Аполлонович и Дудкин. Если Николай Аполлонович — сын сенатора прежде всего по крови, то Дудкин — порождение его "мозговой игры": "Аполлон Аполлонович был в известном смысле как Зевс: из его головы вытекали боги, богини и гении. Мы уже видели: один такой гений (незнакомец с черными усиками), возникая как образ, забытийствовал далее прямо уже в желтоватых невских пространствах"... как "вооруженная узелком Незнакомец-Паллада"⁶⁵. Мозговая же игра у Белого, чьей бы она ни была, всегда питается холодной

⁺ "Категория льда", "ледяная рука" — образы, восходящие к "острой ледяной струе" из "Трех разговоров" Вл. Соловьева — традиционному в демонологии обозначению пленения души нечистой силой, на что указывает Л. Долгополов.

"гнусностью" мыслей-чувств или чувств-мыслей: так и государственный человек Аполлон Аполлонович, ради собственного успокоения не желая осмыслить житейские грозы – волнений грубого фабричного населения, "многоотсячного роя людского", населяющего острова – из страха перед жизнью приходит к холодной, деспотической ненависти ("[...] непокойные острова – раздавить, раздавить! Приковать их к земле железом огромного моста и проткнуть во всех направлениях проспектными стрелами[...]"⁶⁵), вызывая тоску и отвращение, ответный страх и ненависть – желание истребить "тарантуловое отродье" – в маленьком человеке, т.е. "порождая нового Евгения – Александра Ивановича Дудкина, "Неуловимого" мстителя.

Отношение Аполлона Аполлоновича к непокойным островам с их призрачными, неуловимыми обитателями, которые могут проникнуть "в скважину двери", и его имя Аполлон, да еще "возведенное в степень" – Аполлонович, внушают определенное мифологическое ассоциации с Аполлоном-Сминфеем, Аполлоном Мышиным, истреблявшим солнечными стрелами на некоторых островах мышей, которых он сам же перед этим наслал на страну (на эту "роль" Аполлона указывает в известном эссе 1911 г. "Аполлон и мышь" М. Волошин). Ассоциация же жителей островов с мышами оправдывается, прежде всего, тем, что при первом появлении обитателя чердака Дудкина (к тому же одетого в серый, поётый молю костюм и пятнающего калошами ковер) в "лакированном" доме сенатора, куда он "проникает", несмотря на нежелание Николая Аполлоновича видеть его у себя, на сцене неожиданно появляется попавшая в капкан мышка. Однако, Аполлон Аполлонович отнюдь не великий, солнечный гре-

ческий бог, который в силу своей божественности может отделить себя от "жизни мышьей беготни" и творить расправу над мышами или же стоять над ними ("Вверху солнечный бог, ниспосылатель пророческих снов - внизу под пятой у него "жизни мышья беготня," - пишет Волошин, предлагая видеть в мыши "пьедалстал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней древним союзом борьбы, теснейшим из союзств"⁶⁷). Он ведь и сам - "мышь" (в самом начале романа Аполлон Аполлонович - зловещая летучая мышь, "воспарившая" над непокойными островами, а в конце - просто "серая мышь", шныряющая по пыльным полкам); попавшая в им самим поставленный капкан государственной деятельности и в конце концов стечением жизненных обстоятельств отпущенная на волю, в деревню (в эпилоге Аполлон Аполлонович, выйдя в отставку, удаляется в свое родовое имение, где он, окруженный милой ему стариной, все, все забыл). Что же касается Дудкина, то он, будучи "порождением" страха и ненависти Аполлона Аполлоновича, предстает перед нами как затравленный мышонок, загнанный на чердак и "деятельностью" сенатора, и порождением своей "мозговой игры" - "поросенком" Липпанченко. "Идейный сотрудник", "артист"-практик Липпанченко ("Я служу не за жалованье: я артист, понимаете ли, - артист!"⁶⁸ - говорит этот провокатор своему "коллеге", служащему за жалованье сыщику Морковину - он же - домовый писарь Воронков, следящий за Дудкиным, с которым иногда пьет в дворницкой измученный ночными кошмарами Александр Иванович) рождается из нищестанства уже давно не верящего в то, что дело, которому он служит, есть великое народ-

ное дело, "артиста"-теоретика Неуловимого⁺. "Для нас, ницшеанцев, агитационно настроенная и волнуемая социальными инстинктами масса [...] превращается в исполнительный аппарат [...], где люди [...] - клавиатура, на которой пальцы пьяниста [...] летают свободно, преодолевая трудность для трудности; и пока какой-нибудь партерный слюнтяй под концертной эстрадой внимает божественным звукам Бетховена, для артиста да и для Бетховена - суть не в звуках, а в каком-нибудь септаккарде. Из неоформленной глины общества хорошо лепить в вечность замечательный бюст⁶⁹, - объясняет Александр Иванович сущность своего ницшеанства, и бессмысленная, безличная жажда власти, побуждающая его в Гельсингфорсе проповедовать "здоровое зверство" и призвание монголов, говорить об изжитости христианства и одобрять сатанизм - "грубое поклонение фетишу, то есть здоровое варварство"⁷⁰, как бы вызывает к жизни и деятельности "особу"-Липпанченко, впервые всплывающего в Гельсингфорсе, образ, намекающий на то, что и Дудкин принадлежит к воинству Дьявола, что он "прописан" в "загробном мире теней", и ему остается лишь "совершить окончательный пакт для получения паспорта", расписаться "каким-нибудь экстравагантным поступочком"⁷¹, т.е. отвратительный сделкой с Липпанченко ("Совершается торг: мне предлагается поверить отвратительной клевете, или, точнее, не веря, с клеветой этой согласиться ценой снятия клеветы с меня самого"⁷², - мелькает в сознании Александра Ивановича),

⁺ По поводу прозвища Дудкина - "Неуловимый" - заметим, что М. Волюшин объясняет ужас, который во многих вызывается одним присутствием мыши - а таким ужасом наделен в романе Дудкин - тем, что мышь является как бы неуловимой трещиной, нарушающей течение аполлинейского сна сознания, прекрасного сна жизни. В таком "сне" хочет пребывать и Дудкин, знающий о том, что Липпанченко - провокатор, но скрывающий от себя свое знание.

сделкой ради спасения собственной шкуры, став провокатором не только идейно, но и практически.

"Человек наших дней есть ландшафт, изображающий край опустошенный, унылый [...] Да, мы чувствуем наше рабство; и да, мы к Христовой Свободе стремимся; но стремление без подлинного "восхождения Царства Божия" - силою - выглядит: оскотечением сердца в союзе с Кингзором, за Кингзором стоит Ариман, Мефистофель и - тьма; или стремление к свободе осуществляет себя в утолении сердцем ума, не развившего мощи, бескрылого вообще; расширяется сердце наше; оно - пламенеет, но и в пламени восстает нам змея, Люцифер..." - писал Белый в книге "На перевале"⁷³, и сказанное им можно отнести ко всем героям "Петербурга": и к "безголовому цыпленку" - сенатору Аблеухову, и к угодливому, но мстительному "лягушонку" - его сыну, и к чувствительному, то проповедующему терроризм, то читающему Григория Нисского, Требник и Апокалипсис, неуловимому "мышонку" Дудкину, и даже к пошлому "поросенку" Липпанченко. Между "отцами" и "детьми" снимается разница: все здесь - "люди наших дней" в настоящем и парадоксальным образом - "птенцы гнезда Петрова" в историческом прошлом, в своем так сказать генезисе. Однако, Петр, обрекший огню и мечу старую Россию и утвердивший безличный бюрократический порядок (вспомним, например, пресловутый петровский "табель о рангах") - фигура, имеющая в себе в романе Белого нечто сверхчеловеческое.

"Летучий Голландец" и одновременно "тяжелая громада", Петр, подобно тому, как это было в романе Мережковского "Петр и Алексей" - бич божий для России: "С той чрезвычайной поры, как

примчался к невшскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит - на-двое разделилась Россия; на-двое разделились и самые судьбы отечества; на-двое разделилась, страдая и плача, до последнего часа - Россия"⁷⁴. Вздрыбленный конь - символ этой страдающей, как бы растянутой на дыбе между "гранитной почвой" - окаменевшей властью - и "мировой бездонной пустотой" ("Верх движения, говорит Дудкин о партии, к которой он принадлежит, - мировая бездонная пустота"⁷⁵), бездной водной, или облачной, уготованной дерзким безбожникам, новым ницшеанцам или вагнеровским "летучим голландцам": "Ты, Россия, как конь! В темноту, в пустоту занеслись два передних копыта; и крепко внедрились в гранитную почву - два задних"⁷⁶. Такая участь "распятости" уготована России по мнению Белого "до последнего часа", до "архангеловой трубы", когда начнется в соответствии с Апокалипсисом последняя мировая битва между язычеством (варварством) и христианством, окончательной победы которого в душах людей он ждет: "Куликово поле, я жду тебя". К этой окончательной победе христианства над "туранством", к "прыжку над историей" должен быть устремлен и взвитый на дыбы Петром "конь" - Россия, и Петр-всадник - само воплощение истории, создающей "двусмысленные" ситуации, доводящей их до крайности, и в этих крайних ситуациях как бы испытывающей людей, "учающей" их и "губящей без возврата" тех, кто ничему не научился, это знает. Явившийся Дудкину "Медный Гость" - сама история - предлагает ему "умереть, потерпеть", т.е. перестать быть тем, что он есть здесь и сейчас ("умирает", т.е. перестает быть "сенато-

ром", Аполлон Аполлонович Аблеухов, "умирает" и "европеец" Николай Аполлонович, который возвращается на стезю Дарьяльско-го, на "луговую, родную стезю", чтобы быть может, "умереть в травой поросшей канаве"). Но если для отца и сына Аблеуховых такой отказ не грозил немедленным физическим уничтожением, то для Дудкина в сложившейся ситуации, если он не хочет "погибнуть без возврата", т.е. погубить свою душу, став на деле сообщником явного провокатора, остается только одно: разоблачив Липпанченко, по всей вероятности погибнуть оклеветанным им в преступлениях перед партией от руки своих же товарищей. Такого испытания истории он не выдерживает (ее уроки до конца никем, кроме создателя романа, не поняты), и, как бы повторяя путь к преступлению, пройденный Раскольниковым, в бредовом, горячечном состоянии он убивает отвратительного и ненавистного Липпанченко, причем Белый очевидно "обыгрывает" слова героя Достоевского, произнесенные им после убийства - "Я как ножницами себя от всех отрезал": убийство Липпанченко совершается ножницами⁺.

" [...] если бы мы могли осветить прожектором, внезапно, непосредственно под обычным сознанием лежащий пласт душевной жизни, многое обнаружилось бы там для нас неожиданного, прекрасного; еще более обнаружилось бы безобразного; обнаружилось бы кипение, так сказать, несваренных переживаний; и оно предстало бы нам в картинах гротеск", - писал Белый о "Петер-

⁺ На связь "Петербурга" с "Преступлением и наказанием" в иных отношениях, а также и на его связь с другими романами Достоевского, в литературе неоднократно указывалось.

бурге" в одном из своих писем⁷⁷, указывая на то, что революция, быт, 1905 год, провокация – все это в фабулу вступает случайно, невольно, т.е. все это является лишь "теневой проекцией" освещенной в романе душевной жизни персонажей. К перечисленным художником "невольно" попавшим в роман аспектам (политическому, бытовому, конкретно-временному) нужно отнести и аспекты социально-исторический, философский, естественно-научный, идеологический и т.д., причем не следует забывать, что поскольку персонажи, в связи с духовным обликом которых они возникают, гротескны, эти аспекты также приобретают гротескный характер. Белый пародирует буквально все, что входило в поле зрения интеллектуала его времени, что казалось последним откровением мысли или было модным, что он сам знал и чем увлекался, а знал он очень много и был человеком увлекающимся. Особенно это относится к теософским учениям о том, что человек существует на пересечении многих миров и в нем отражается множество планов – физический, психический, духовный, ментальный, астральный – к штейнрианскому увлечению Белого, нашедшему отражение в символической многоярусности структуры "Петербурга", "где каждая фигура, каждый предмет отбрасывает длинную тень уходящих в бесконечность символических значений"⁷⁸. Неисчерпаемость символа, его мистическая глубина, якобы уходящая в "Возлюбленную Вечность", так же как и соответствующая многоступенчатости мистического опыта иерархичность символических значений – эти основополагающие для младших русских символистов представления, рожденные желанием защитить индивидуум от власти практики, опередившие на его способность к сверхчувственному познанию, – вовлекаются в "мозговую игру" гротескных персонажей, становясь лабирин-

том, из которого нет выхода к подлинному бытию, и таким образом пародируются в романе его создателем с позиции веры не в мистический опыт индивидуума, а в эсхатологическое развитие истории. Именно эта вера, а не "неожиданное, прекрасное", в редкие мгновения обнаруживающиеся в душевной жизни героев, чтобы затем быть поглощенным "безобразным", позволяет говорить об общем катарсическом значении "Петербурга".⁺

Следует отметить, что в целом ни прежними читателями и критиками Белого, ни его теперешними исследователями такой катарсический смысл "Петербурга", делающий его не просто талантливым произведением, а романом, который может быть поставлен в один ряд с гениальными произведениями русской и мировой литературы, не был воспринят в полной мере. Не случайно Белый задумывал новый роман, "Невидимый град", в котором он хотел сказать о вере непосредственно как о "положительном credo", сделав ее не только фокусом субъективного видения, как в "Петербурге", но и объективно действующей в мире силой, основой жизненного поведения героев, и, не случайно Белый такого произведения создать не смог: ведь такая вера, предполагающая смену закрытой и личностной картины мира личностной, но открытой, была лишь идеальной нормой, а не истинной реальностью, имеющей типический характер. В "Петербурге" Белый сказал все, что было дано сказать художнику, опережающему свое время в вершинных, лучших произведениях. Вместо "Невидимого града" Белый создает

⁺Вопрос о катарсисе в связи с "Петербургом" поставлен в работе Д.С. Максимова⁷⁹, анализирующей, прежде всего, моменты "просветления", что приводит автора к заключению о неполном, как бы пунктирном характере катарсиса в этом произведении.

"роман о детстве" - "Котик Летаев", значительное и оригинальное произведение, "открывающее ряд его автобиографических сочинений - художественных и мемуарно-художественных"⁸⁰, делая героем этого романа гениального художника-символиста, метафорически - автора "Петербурга" на раннем этапе творчества, на пути к вере (символически - "детства"), и в таком ретроспективном и субъективном аспекте дополняя и как бы "углубляя" "Петербург", но отнюдь не расширяя его. Дополнение и углубление "Петербурга" было на данном этапе развития истории мысли тем единственным руслом, по которому могло развиваться творчество Белого, не теряя своей значительности.